



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



ESCENARIOS HISTÓRICOS Y LUGARES DE MEMORIA EN EL CINE DOCUMENTAL SOBRE LA DICTADURA DE PINOCHET

GONZALO BARROSO PEÑA
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

Las películas documentales que retratan la dictadura de Pinochet sirven para realizar un estudio de los lugares donde ésta se desarrolló. Principalmente, fue la ciudad de Santiago de Chile la que centró la mirada de los cineastas, convirtiéndose así en un conjunto de escenarios donde transcurren diferentes tramas históricas. Entre dichos espacios se encuentran edificios emblemáticos como el Palacio de La Moneda y el Estadio Nacional. La importancia de estos no sólo se encuentra en el hecho de que sean vestigios del pasado que siguen en pleno funcionamiento, sino que el cine documental consiguió otorgarles una función dentro del relato histórico filmado. Además, se evidencian en ellos los procesos de resignificación propios de una sociedad que pasa de una dictadura a una democracia. El cine nos permite trasladarnos a un tiempo pasado y contemplar cómo las ciudades han cambiado. En este caso, el rescate fílmico de la ciudad de Santiago durante la dictadura nos posibilita descubrir cómo se han transformado los diferentes escenarios urbanos en espacios de memoria. Es más, la recuperación de la historia reciente de Chile no se puede entender sin la reconstrucción de los lugares donde se cometieron violaciones de Derechos Humanos.

Palabras clave: Cine, memoria, escenario histórico, lugar de memoria, Chile, dictadura de Pinochet.

Abstract

Documentary films that portray the Pinochet dictatorship can be used to perform a study of places where this one was developed. Mainly, it was the city of Santiago de Chile which focused the eyes of the filmmakers, becoming a set of scenarios where different historical frames pass by. Between those spaces, there are some emblematic buildings like the Palace of La Moneda and the National Stadium. The importance of these is found not only in the fact that vestiges of the past are still in fully functioning, but the documentaries achieved to give them a role in the historical story filmed. Furthermore, it is seen in them the redefinition processes of a society that changes from a dictatorship to a democracy. Cinema allows us to see into the past and watch how cities have changed. In this case, the filmic rescue of Santiago city during the dictatorship enables us to discover how the different urban settings have transformed in memory spaces. Moreover, the recovery of Chile's recent history can not be understood without the reconstruction of places where human rights violations were committed.

Keywords: Cinema, memory, historical scenario, memory place, Chile, Pinochet dictatorship.

INTRODUCCIÓN

El presente escrito se inserta dentro del proceso de realización de la tesis doctoral *La dictadura de Pinochet a través del cine de no ficción. 1973-2015* y, en cierta medida, también sirve como ampliación al estudio sobre cine, ciudad, memoria y dictadura presentado en enero de 2015 en el IV Congreso Internacional Ciudades Creativas con el título de «Una ciudad de memoria. La reconstrucción de Santiago de Chile en dictadura a través del cine de no ficción». En esta ocasión la investigación se centra en cómo los espacios juegan un papel determinante en la configuración del relato fílmico sobre esta etapa histórica. Esta investigación parte de la idea de que el cine es una contrahistoria de la historia oficial.¹¹⁶⁸ Y es que para tener una mejor comprensión de la historia reciente de Chile no podemos obviar la utilización de documentos audiovisuales. Tres son los factores que explican el porqué del estudio de la dictadura chilena a través del cine documental.

El primero de estos factores está relacionado con las posibilidades que este tipo de cine ofrece como soporte de escritura de la historia y como plataforma para su difusión. Más allá de la discusión sobre si las películas son más idóneas que los libros para tratar y transmitir los hechos pretéritos –de esto ya se encargaron historiadores como Siegfried Kracauer o R. J. Raack–, hay que entender que el estudio de este tipo de cine es indispensable para una mejor comprensión de la dictadura. El documental no sólo canaliza gran parte de las denuncias contra las violaciones de Derechos Humanos que cometía el régimen militar, sino que también vehicula como ningún otro medio los relatos de las víctimas, cuyas historias llegan a los espectadores de manera implacable, agitando conciencias y despertando emociones.

El segundo factor lo explica la simbología y la autenticidad de ciertas imágenes, que son mucho más cercanas a la historia que unas palabras escritas. Nos referimos a las grabaciones del bombardeo de La Moneda, que se han considerado como «imágenes de biblioteca, que sencillamente significan golpe de Estado».¹¹⁶⁹ De hecho, no existe otro golpe de Estado que esté mejor representado en una pantalla como el que filmaron desde diferentes ángulos Manuel Martínez, Pedro Chaskel, Peter Hellmich y Juan Ángel Torti. Solo el cine puede «recobrar toda la vitalidad del pasado»,¹¹⁷⁰ por lo tanto no hay una manera mejor para acercarse a lo ocurrido el 11 de septiembre de 1973 que ver cómo el palacio presidencial arde en llamas.

¹¹⁶⁸ FERRO, M.: *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.

¹¹⁶⁹ BOSSAY, C.: *Documentando el pasado: documentos históricos en documentales contemporáneos sobre la dictadura chilena*, en VILLARROEL, M. (coord.): *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, LOM Ediciones, 2014, p. 181.

¹¹⁷⁰ RAACK, R. J.: *Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians*, en *Journal of Contemporary History*, 18 (1983), pp. 411-438.

Además, el valor de dichas imágenes reside en su capacidad para hacer representable icónicamente aquellos conceptos abstractos que, como *golpe de Estado*, únicamente tienen forma sobre el papel.¹¹⁷¹

El último factor hace referencia a la idea de Robert Rosenstone sobre la capacidad que tienen las películas de ayudarnos a mirar el aspecto que edificios, paisajes y objetos tenían en el pasado. El cine nos los presenta no como en un museo, donde una mampara de cristal los descontextualiza, sino en constante interacción con unos personajes dentro de un relato.¹¹⁷² Así pues, los escenarios históricos lo son en tanto que el cine les otorga un sentido plenamente histórico: les devuelve la funcionalidad que poseían en el pasado. Precisamente, esta investigación trata de analizar las funciones que determinados espacios tenían durante la dictadura de Pinochet y la manera en que el cine las registró. Asimismo, también incluye un estudio sobre la transformación funcional y simbólica que han experimentado dichos lugares en el cine de la postdictadura.

OBJETIVOS

La presente investigación tiene los objetivos que a continuación se citan:

- Distinguir los escenarios que aparecen en los documentales sobre la dictadura de Pinochet a partir de dos etapas: 1973-1989 y 1990-2015.
- Clasificar los diferentes espacios en las películas de no ficción que registran el inicio, el desarrollo y el declive de la dictadura.
- Analizar la función de los escenarios históricos en los que el cine documental representa la dictadura de Pinochet.
- Identificar los principales lugares de memoria que aparecen en las películas documentales referidas a la dictadura de Pinochet.
- Estudiar la resignificación de los espacios asociados a la dictadura a través de los documentales realizados a partir de 1990.

METODOLOGÍA

La metodología empleada en este estudio es de carácter cualitativo. Como se dijo al inicio del texto, esta investigación forma parte de la tesis doctoral *La dictadura de Pinochet a través del cine de no ficción. 1973-2015*, por lo que hemos aprovechado la filmografía con la

¹¹⁷¹ ROSENSTONE, R. A.: *Oliver Stone as Historian*, en TOPLIN, R. (ed.): *Oliver Stone's USA*. Lawrence, KS, University of Kansas, 2000, pp. 26-39.

¹¹⁷² *Ibídem*.

que hemos trabajado en dicho proyecto. Entre 1973 y 2015 hemos contabilizado unas 362 cintas documentales sobre la dictadura, de las cuales hemos analizado 313, es decir, más de un 85%. El análisis fílmico realizado parte de una división temporal sobre el conjunto documental utilizado. Por una parte, hemos estudiado los escenarios históricos que aparecen en películas de no ficción entre 1973 y 1989, y hemos analizado el papel que juegan dentro de la narración cinematográfica, así como su conexión con el relato histórico que se trata transmitir. Y por otra parte, hemos realizado un análisis de los lugares de memoria a los que recurren los filmes documentales entre 1990 y 2015 para comprender de qué manera los espacios asociados a la dictadura forman parte del relato fílmico y transforman su significado a raíz de los cambios políticos y sociales que ha vivido Chile tras la recuperación de la democracia.

1. LA DICTADURA DE PINOCHET A TRAVÉS DEL CINE DOCUMENTAL: ENTRE LA HISTORIA Y LA MEMORIA

Los términos *historia* y *memoria*, lejos de ser sinónimos, se pueden considerar términos opuestos. Mientras que la *memoria* está viva, fluyendo entre el recuerdo y el olvido, la *historia* es reconstrucción, representación del pasado.¹¹⁷³ Dicho de otra manera, la *memoria* es una selección de acontecimientos pasados: unos son conservados, otros olvidados;¹¹⁷⁴ mientras que la *historia* es una operación intelectual que tiende a la acumulación. No obstante, no podemos disociar ambos conceptos, pues entendemos que la *historia* parte de la *memoria*. Otra cosa es equiparlos o incluso sustituirlos, pues acarrea el peligro de la instrumentalización y politización del pasado. Aún así, el único modo de complementarlas es asumir su parcialidad, pues a ambas les interesa apoyarse la una en la otra: la *memoria* necesita la crítica histórica de la misma manera que la *historia* necesita la *memoria* para reconstruir el pasado.¹¹⁷⁵

La distinción entre *historia* y *memoria* conlleva la existencia de un *cine de historia* o *de registro* y un *cine de memoria*. El primer tipo corresponde a aquellas cintas que testimonian acontecimientos en el momento presente, pero que en un futuro el paso del tiempo las convertirá en documentos históricos. Estas películas beben directamente de uno de los atractivos primigenios del cinematógrafo: captar la realidad presente para hacerla perdurable en el tiempo con el fin de volver a ella en momentos futuros. Mientras que el segundo tipo hace referencia a los filmes que tienen la capacidad de recuperar la memoria, al ser capaces de re-

¹¹⁷³ NORA, P.: *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, en *Representations*, 26 (1989), pp. 7-24.

¹¹⁷⁴ TODOROV, T.: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.

¹¹⁷⁵ JOUTARD, P.: *Memoria e historia: ¿cómo superar el conflicto?*, en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 38 (2007), pp. 115-122.

mitir a un pasado que no se puede captar, pero que, de alguna manera, se encuentra presente.¹¹⁷⁶ Este cine de memoria tiene como finalidad recuperar acontecimientos históricos, generalmente traumáticos, con el fin de reconciliar los pueblos con su turbulento pasado en un ejercicio de «desentumecimiento de ciertas memorias colectivas».¹¹⁷⁷

Los espacios que aparecen en estos dos tipos de cine sobre la dictadura de Pinochet son, por tanto, de naturaleza diferente. Por una parte, los documentales de registro utilizan los lugares asociados a la dictadura para presentar las principales actuaciones de la Junta Militar. Estos espacios se convierten en *escenarios históricos* porque la dictadura se desarrolla a través de ellos. Es decir, las violaciones de Derechos Humanos, lo que muchas veces se trataba de denunciar en dichos filmes, aparecen vinculadas a un espacio determinado. Mientras que, por otra parte, los documentales de memoria, enmarcados en la «cultura de la memoria»,¹¹⁷⁸ hacen uso de ciertos lugares para evocar recuerdos desde ellos. Esto es posible porque dichos espacios siguen en pie y porque muchos conservan su funcionalidad original. Por eso se pueden denominar como *lugares de memoria*, los cuales, además, en no pocas ocasiones, son protagonistas de los relatos fílmicos.

2. ESCENARIOS HISTÓRICOS. LA DICTADURA DE PINOCHET EN LOS DOCUMENTALES DE REGISTRO (1973-1989)

El cine documental que registra la dictadura de Pinochet no se puede entender sin los escenarios donde ocurrieron los hechos más relevantes de este periodo histórico. Se entiende aquí el cine de no ficción como un cine documental testimonial, que utiliza imágenes testigo de lo ocurrido. En términos de Bill Nichols, este tipo de cine correspondería a la modalidad de observación.¹¹⁷⁹ Su grabación permite, por tanto, inmortalizarlos en un momento determinado del pasado. Por eso, para recuperarlos, sólo es necesario realizar una labor de arqueología cinematográfica. Posiblemente el tiempo los haya transformado. Sin embargo, la capacidad que tiene el cine para fijar objetos, personas, acciones y, en este caso, espacios, es decisiva para volver a ellos sin las alteraciones propias del paso de los años.

2.1. Espacios públicos

Desde el golpe de Estado 1973 hasta las marchas por el No durante la campaña del Plebiscito en 1988, los espacios públicos fueron los principales escenarios donde los docu-

¹¹⁷⁶ BRESCHAND, J.: *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.

¹¹⁷⁷ HUGUET, M.: *La memoria visual de la historia reciente*, en CAMARERO, G. (ed.): *La mirada que habla* (cine e ideologías). Madrid, Akal, 2002, p. 9.

¹¹⁷⁸ HUYSEN, A.: *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*, en *Public Culture*, 12(1) (2000), pp. 21-38.

¹¹⁷⁹ NICHOLS, B.: *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

mentalistas captaron lo que sucedía en Chile. A la labor de documentar los hechos que marcaban el desarrollo de la dictadura, se unía un innegable propósito de denunciar públicamente las violaciones contra los Derechos Humanos. El gobierno militar actuó con impunidad ante la vista de todos, lo que posibilitó la filmación de dichas agresiones. Todo ello a pesar de la existencia de la censura que, en muchas ocasiones, dificultó la labor de los cineastas.

El Palacio de La Moneda y las imágenes que lo muestran siendo bombardeado y ardiendo son el mejor símbolo del golpe de Estado de 1973. Aunque el levantamiento militar tuvo su origen en Valparaíso, fue el edificio presidencial el escenario clave del golpe. De hecho, estas imágenes del bombardeo están presentes en casi todas las películas documentales que hagan referencia a dicho acontecimiento. Por ejemplo, Patricio Guzmán abre su trilogía de *La batalla de Chile* (1975) con estas grabaciones para así presentar el carácter golpista de una parte de la población. No será el único en hacerlo, ya que en la filmografía documental sobre la dictadura se utilizarán recurrentemente estas imágenes para situar el relato en un contexto determinado.¹¹⁸⁰ Sin duda, estamos ante el mejor paradigma de captación fílmica de la historia.

Durante los primeros meses de la dictadura, la gran cantidad de presos obligó a las autoridades a utilizar el Estadio Nacional como centro de detención, en el que también hubo torturas y ejecuciones. A pesar de ello, el régimen abrió las puertas a las cámaras para que registraran las supuestas buenas condiciones en las que vivían los presos. El principal objetivo era mostrar al mundo que la dictadura trataba correctamente a los detenidos. Así se combatía la mala prensa que el régimen de Pinochet tenía en el exterior, lo cual las autoridades chilenas achacaban a una campaña propagandística por parte de los comunistas. Sin embargo, lo que se supone que iba a ser un lavado de imagen se convirtió en el primer registro de cómo actuaba la dictadura contra los disidentes. Los cineastas que grabaron en el interior del estadio principalmente eran extranjeros, por lo que se les permitió sacar esas imágenes al exterior. Finalmente, el montaje de estas imágenes en filmes como *Septiembre chileno* (Bruno Muel, 1974) o *Yo he sido, yo soy, yo seré* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1974) acabó desmontando el acto pretendidamente propagandístico.

Los espacios públicos permitieron a los cineastas documentar las actuaciones de la dictadura, siendo la más visible la violencia que los carabineros empleaban para evitar cualquier

¹¹⁸⁰ BARROSO, G.: Franco-Pinochet, la imagen fílmica de dos golpistas a través del cine documental. En *Congreso Internacional Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España, 1936-1939*. Madrid, Universidad Carlos III, 2015.

tipo de protesta. Las calles de Santiago y las poblaciones del extrarradio como La Victoria se convirtieron, pues, en escenarios históricos, donde se representaba el choque entre manifestantes y fuerzas represoras. Quienes lo filmaron, como Pablo Salas o Pedro Chaskel, no sólo pretendían mostrar y denunciar la contundencia con la que se empleaba la dictadura para acabar con las voces disidentes, sino también evidenciar la existencia de las propias protestas, lo que alentaba a que éstas se siguieran produciendo.

2.2. Espacios prohibidos

Junto con el Estadio Nacional, los campos de concentración de Chacabuco, Pisagua e Isla Dawson fueron los centros de prisioneros que más llamaron la atención a los cineastas que pretendían documentar la realidad de Chile tras el golpe de Estado de 1973. Sin embargo, a diferencia del Estadio Nacional, los que aquí se tratan son de acceso restringido. El hecho de que estos se encuentren en zonas inhóspitas como el desierto de Atacama o la Patagonia chilena demuestra una clara voluntad por parte de la dictadura de mantener dichos espacios alejados de los focos. Una de las razones es que estos lugares no eran de uso público, como sí lo era el Estadio Nacional. Por lo tanto, a las autoridades del régimen no les urgía darles una apariencia distinta a la que tenían, bastaba con evitar mostrarlos. En todo caso, si en alguna ocasión entrara alguna cámara —como así sucedió—, solamente sería para demostrar que los presos se encontraban en buenas condiciones.

Por una parte, las imágenes de Chacabuco y Pisagua son posibles gracias a la pericia de Miguel Herberg, quien logró engañar a las autoridades chilenas para grabar en ambos campos de concentración. El cineasta español se infiltró en lo más profundo del régimen como periodista de un canal de televisión europeo ficticio hasta lograr entrevistas con los altos mandos de la dictadura. A pesar de que tras un encuentro con Pinochet, éste le había prohibido expresamente filmar en Chacabuco y Pisagua, Herberg logró convencer al general Lagos, comandante en la zona, de que necesitaba grabar los testimonios de los prisioneros para verificar que éstos se encontraban en buenas condiciones, como así se aseguraba desde el régimen.

Y por otra parte, los registros que se tienen de la Isla Dawson, conocida por ser la cárcel donde se encontraban los principales dirigentes de la Unidad Popular que sobrevivieron al golpe de Estado, fueron realizados durante la visita de la Cruz Roja Internacional al campamento de prisioneros. Por tanto, de este centro de detención no se tienen imágenes captadas por los propios cineastas. Sin embargo, las que hay son usadas para denunciar las mentiras del régimen sobre el estado en que los presos se encontraban. Por ejemplo, Heynowski y Scheumann incluyen parte de esta grabación en el montaje de su film *La guerra de los momios*

(1974). En ella se ve a José Tohá, ministro del gobierno de Allende, quien moriría en 1974 a causa de las condiciones de vida que sufrió en la Isla Dawson. Es tan difícil acceder a este lugar que Roman Karmen recurrió en su documental *El corazón de Corvalán* (1977) a los recuerdos del arquitecto Miguel Lawner quien, tras su paso como preso en la isla, reconstruyó este escenario histórico a través de una serie de dibujos.

2.3. Espacios de poder

Al poco de producirse el golpe, la Junta Militar tomó como sede el edificio de la UNCTAD III. Construido en 1972 en tiempo récord por el gobierno de Allende, este escenario cambió por completo su significado: pasó de ser un espacio abierto a la ciudadanía y emblema del socialismo y del arte chileno, a cerrarse y convertirse en icono de la dictadura y paradigma de la censura cultural impuesta por el régimen de Pinochet. Es más, al rebautizarse como edificio Diego Portales, político chileno conocido por su autoritarismo, se enterraba el espíritu de lucha obrera que lo había levantado.¹¹⁸¹ No hay, pues, mejor carta de presentación del gobierno militar que la sede que ocupó desde 1973. Así es como aparece este escenario en la serie documental de José María Berzosa, *Chile, impresiones* (1977). Además, no sólo se filma el edificio por fuera, sino también por y desde dentro. En el interior se descubre que tiene vistas al consulado norteamericano. Es decir, el edificio Diego Portales no sólo funciona como espacio introductorio a lo más profundo de la dictadura, sino también como lugar simbólico, del que emanan las conexiones entre Estados Unidos y la dictadura de Pinochet.

Pero los espacios de poder no se limitan exclusivamente a la sede de la Junta Militar, sino también a otros lugares donde los altos mandos de la dictadura mostraban su hegemonía. Peter Scholl-Latour nos muestra en *Todo el poder a los soldados* (1974) cómo en las embajadas, donde se realizaban las fiestas y recepciones internacionales, se mezclaba la burguesía pudiente del país junto con los miembros del gobierno de Pinochet. De manera parecida, las iglesias también formaban parte de este tipo de escenario histórico, pues aunque lejos de contar con el beneplácito de las autoridades eclesiásticas, la dictadura las utilizó como símbolo de su poder. Tal es el caso, que uno de los primeros registros que se tienen de la Junta Militar se ubica en iglesia de la Gratitude Nacional de Santiago, donde el Cardenal Raúl Silva Henríquez oficia un Te Deum con motivo del 18 de septiembre, día nacional de Chile. En el acto José Toribio Merino, Gustavo Leigh, César Mendoza y Augusto Pinochet ocupan un lugar predo-

¹¹⁸¹ BARROSO, G.: Una ciudad de memoria. La reconstrucción de Santiago de Chile en dictadura a través del cine de no ficción. En *IV Congreso Internacional Ciudades Creativas*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

minante, por lo que el templo religioso acaba funcionando como otro espacio de poder de la dictadura.

3. LUGARES DE MEMORIA. LA DICTADURA DE PINOCHET EN LOS DOCUMENTALES DE MEMORIA (1990-2015)

Los lugares de memoria juegan un papel principal como elementos evocadores de recuerdos. Muchos de los testimonios que aparecen en los documentales de postdictadura acuden a estos espacios para rememorar el pasado y, así, constatar de qué manera han cambiado de aspecto y función a lo largo del tiempo. Son lugares que, en términos generales, continúan en pie. Por lo tanto, son localizables y forman parte de la vida de los chilenos en la actualidad. Además, muchos poseen un peso específico en el relato fílmico, ya que son parte indispensable de la historia que se trata de documentar. Por ejemplo, el golpe de Estado se produce en La Moneda, y las manifestaciones contra la dictadura se desarrollan en espacios públicos que todavía hoy en día se pueden identificar.

3.1. Espacios resignificados

Como se ha apuntado anteriormente, la grabación del bombardeo de La Moneda es decisiva para el cine documental sobre la dictadura, ya que gran parte de las cintas utilizan dichas imágenes para contextualizar el relato fílmico. Es decir, estos registros pronto se convirtieron en imágenes de archivo. Son, en efecto, imágenes fundacionales que, cuando se incorporan al montaje de otras películas, lo hacen para ubicar dicho relato en un espacio y tiempo concretos, así como presentar la relación que tienen los personajes con aquellos sucesos. Durante la dictadura, La Moneda simbolizó el proceso de amnesia colectiva que empezaba a vivir Chile. Al eliminar las huellas del bombardeo de 1973 y al reestructurar los espacios internos del palacio también se suprimía el significado que tenía el edificio antes del golpe. Películas como *Así golpea la represión* (Rodrigo Gonçalves, 1982) y *Acta general de Chile* (Miguel Littín, 1986), ambas filmadas en clandestinidad, reflexionan sobre el paso del tiempo y el olvido que comenzaba a rodear a La Moneda.

Posteriormente, en plena democracia, La Moneda sirve como escenario donde se recuperan los relatos memorísticos. Es decir, el espacio toma el protagonismo porque de él emanan los recuerdos. Sin duda, la memoria se fortalece cuando se ejercita desde el lugar donde ocurrieron los hechos. Los personajes de los documentales como *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2007) visitan este lugar para rememorar el día del golpe de Estado. Y lo hacen porque el espacio, a pesar de haberse transformado, sigue siendo reconocible. En el film es el propio

director quien visita junto a su hija el palacio presidencial. Lo hace porque allí se suicidó Augusto Olivares, padrastro de Pacull, primera víctima del ataque a La Moneda. Descubren el lugar donde perdió la vida y, así, el significado de su muerte. Su suicidio en un lugar de paso, rodeado de puertas, implica la intención de Olivares de hacer pública su muerte. Quizás estemos ante el punto de partida de la colectivización de los traumas individuales que marcaron a la sociedad chilena.

Sin embargo, si hay un espacio que ha cambiado su significado al ritmo que se han sucedido los cambios políticos en Chile ese ha sido el edificio de la UNCTAD III, del que aquí ya se ha apuntado cómo ha sido representado cinematográficamente durante la dictadura. Sobre él tratan documentales como *Escapes de gas* (Bruno Salas, 2014), que se detiene en las transformaciones que ha sufrido el edificio, así como en su resignificación a lo largo del tiempo. Este escenario sirve como estímulo para la memoria, pues gracias a él se recuperan recuerdos como su desmantelamiento como espacio de arte tras el golpe. Así pues, este lugar se presenta en estos documentales como una evidencia de la censura cultural impuesta por la dictadura. En este sentido, habría que destacar que muchas obras acabaron destruidas, desaparecidas o cambiaron por completo su significado. El ejemplo más claro fueron los tiradores de las puertas en forma de puño del escultor Ricardo Meza, a los cuales la dictadura les dio la vuelta, pasando de representar manos alzadas, símbolo de la lucha obrera, a manos sometidas, símbolo de la victoria de los militares.

Las transformaciones que ha sufrido la ciudad de Santiago desde la dictadura hasta el regreso de la democracia se observan en el film *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2007). En él se plantea una reflexión sobre cómo han cambiado los significados de espacios como las mismas calles de Santiago. El contraste pasado-presente es posible porque estos sitios —edificios, plazas y calles— han permanecido inalterables a lo largo del tiempo.¹¹⁸² Se nos muestra, así, una ciudad agitada, a través de escenarios donde protestas y represión policial confluían. En la actualidad, en cambio, la actividad que en ellos transcurre se ha normalizado. De esta manera, el film, gracias a las fotografías realizadas durante la dictadura y a la inalterabilidad de los espacios una vez recuperada la democracia, se convierte en una ventana por la que mirar al pasado

¹¹⁸² BRAVI, C.: *La ciudad como espacio de construcción de la memoria en el film chileno La ciudad de los fotógrafos*, en *Revista Cine Documental*, 5 (2012). Recuperado de:
http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_03.html

3.2. Espacios traumáticos

Con la recuperación de la democracia, el cine sirvió «como una herramienta didáctica y masiva para recobrar la memoria silenciada».¹¹⁸³ Entre los traumas a los que los cineastas se enfrentaron destaca el de la tortura. Si bien no se tienen registros sobre estas actuaciones de la dictadura, el cine de postdictadura rescata los lugares donde se cometieron. Aunque es cierto que algunos, como Villa Grimaldi, fueron derruidos, al convertirse éstos en lugares de memoria, el cine fue capaz de reconstruir en ellos lo sucedido. Para ello, eso sí, fue fundamental un ejercicio memorístico por parte de la víctimas, que se enfrentaron a un pasado, casi instalado ya en el olvido.

El interés de los cineastas en el trauma de la tortura se explica por la posibilidad de contar con los escalofriantes testimonios de quienes la sufrieron o participaron en ella. Este es el caso de Marcia Merino en *La Flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994), militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), capturada y torturada por la DINA, y que acabó colaborando con el régimen. En este caso se trata del trauma del *traidor*, que hace frente a su pasado explicando los métodos de tortura y recorriendo, «en peregrinación siniestra, los lugares que habían servido para detener y torturar a centenares de víctimas».¹¹⁸⁴ Para evocar recuerdos, la victimaria se adentra allá donde delataba a sus compañeros del partido, en el centro de tortura Casa de José Domingo Cañas que, como paradigma de la desmemoria del pueblo chileno, se encontraba totalmente abandonado.

Pero si hay un lugar emblemático sobre el trauma chileno ese ha sido Villa Grimaldi. Documentales como *De vida y de muerte. Testimonios de la Operación Cóndor* (Pedro Chaskel, 2015) lo toman como referencia. No obstante, la ausencia de registros audiovisuales provoca que el significado del lugar provenga de los testimonios que sobrevivieron a las torturas. La participación activa de las víctimas, que visitan el lugar y reflexionan sobre lo que ocurrió durante la dictadura, es el principal elemento que permite su recuperación como lugar de memoria. De la misma manera, se atiende al proceso de reconstrucción del centro como espacio de memoria, ya que fue demolido en tiempos de la dictadura y se recuperó como espacio para la reparación de las víctimas de torturas.

A diferencia de los anteriores, el Estadio Nacional, cuya dimensión histórica ya se ha tratado, aparece en este cine de postdictadura como un lugar de memoria al mantener intactos

¹¹⁸³ BOSSAY, C.: *El protagonismo de lo visual en el trauma histórico. Dicotomías de las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la Dictadura y la Transición a la Democracia*, en *Comunicación y Medios*, 29 (2014), p. 113.

¹¹⁸⁴ TORREIRO, C. y CERDAN, J. (eds.): *Documental y Vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 291.

los espacios donde miles de presos políticos estuvieron hacinados y fueron víctimas de torturas. El hecho de que en este lugar no haya habido una labor de conservación de la memoria que explique lo acontecido allí, nos motiva a reflexionar sobre el papel de estos espacios en la sociedad chilena actual, en la que se confrontan la memoria y la desmemoria. Películas como *Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot, 2002) han sacado a la luz historias de antiguos presos, para así evitar que se olvide que el Estadio Nacional se utilizó como lugar de tortura. No obstante, la recuperación de la memoria entorno a este espacio tiene como obstáculo la desmemoria impuesta sobre lo que sucedió allí, ya que los vestigios del trauma colectivo que del Estadio Nacional se conservan han quedado a merced del paso del tiempo. Por ejemplo, en el film *Estadio Nacional*, las inscripciones realizadas por los presos en las paredes en el interior del estadio con sus nombres y fechas de cautiverio permanecen como huellas de memoria, pero carecen de protección para su conservación. El hecho de que los testimonios se presenten en el mismo lugar de los hechos donde tuvieron lugar las atrocidades del régimen dictatorial es una característica del cine de trauma.¹¹⁸⁵

Pero los lugares traumáticos no sólo se encuentran en Santiago. Patricio Henríquez en *El lado oscuro de la Dama Blanca* (2006) retrata la ciudad de Valparaíso a partir de espacios simbólicos. El relato se centra en el buque Esmeralda, emblema del país y al que se le conoce como «el embajador de Chile». Sin embargo, el cineasta se encarga de rescatar su historia más turbia, aquella en la que el barco se empleó como centro de tortura durante la dictadura. Para ello se utilizan testimonios de víctimas que corroboran este otro significado. En el presente el barco escenifica la división que sufre Chile acerca de su pasado. Por una parte, sigue siendo un símbolo de la patria y una de las joyas de la Marina chilena. Pero, por otra parte, su pasado reciente lo connota ideológicamente. En cierta medida, el film denuncia la institucionalización de la tortura, ya que el ejército sigue impidiendo cualquier tipo de ejercicio de sanación del trauma en torno al buque.

3.3. Espacios privados

Los documentales realizados después de la dictadura se enmarcan en lo que se ha denominado «la era del testimonio».¹¹⁸⁶ En ellos el trauma se traslada del ámbito privado al público. Esto es, el cine permite compartir aquellas experiencias que los afectados guardaban en su memoria. De esta manera, las memorias individuales pasan a formar parte de la memoria

¹¹⁸⁵ TRAVERSO, A.: *Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean postdictatorship documentary*, en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 24(1) (2010), pp. 179-191.

¹¹⁸⁶ WIEVIORKA, A.: *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005.

colectiva del país.¹¹⁸⁷ Muchas de estas memorias individuales aparecen en un ámbito cotidiano y se proyectan en espacios privados. Como ejemplo destacan las casas de Miguel Enríquez y Salvador Allende.

Sobre el primer caso destaca la película *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007). En ella, es la propia directora, antigua compañera sentimental del que fuera dirigente del MIR, quien regresar a la casa donde vivió con él. El lugar es imprescindible para recordar y encontrar respuestas a su historia, por lo que se convierte en un lugar de memoria. Así es como se construye un relato que, impregnado de elementos afectivos, nos hace replantearnos términos como *verdad histórica*.¹¹⁸⁸ Además, al ser el lugar donde Miguel Enríquez pasó sus últimos días de vida, se termina convirtiendo en un lugar conmemorativo y, por tanto, público, superando así su naturaleza privada, debido a la importancia de este personaje histórico.

En cuanto al caso de Allende, fue su nieta Marcia Tambutti quien ha llevado a la pantalla el rescate de su memoria en la cinta *Allende, mi abuelo Allende* (2015). La directora indaga en los rincones más oscuros de su familia y saca a la luz episodios silenciados, como la infancia del presidente chileno. Durante su búsqueda Tambutti viaja a Viña del Mar para filmar la demolición de la residencia de su abuelo cuando era niño. De esta manera, rescata del olvido aquellos vestigios del pasado que los Allende se empeñaban en arrinconar dentro de la memoria familiar.

CONCLUSIONES

Tras el estudio realizado sobre los espacios –escenarios históricos y lugares de memoria– en el cine documental sobre la dictadura de Pinochet, la principal conclusión es que en función del momento en que la película es realizada, dichos espacios varían su función y significado. Así, tenemos que, por una parte, los escenarios en los que se registró cinematográficamente la dictadura se clasifican según su accesibilidad: espacios públicos, en los que se puede filmar a pesar del control y la censura ejercida por la dictadura; espacios prohibidos, donde los cineastas tienen vetada la entrada pero logran imágenes gracias a su destreza para sortear los obstáculos del régimen; y espacios de poder, cuya filmación está controlada por las autoridades. Las funciones, por tanto, de estos escenarios históricos en los que se representa la

¹¹⁸⁷ VILLARROEL, M.: *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2005.

¹¹⁸⁸ BARRIL, C.: *Hacia los contornos de la experiencia. Documental autobiográfico chileno: vacíos y ausencias*, en VILLARROEL, M. (coord.): *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago, LOM Ediciones, 2012, pp. 185-192.

dictadura tienen un claro trasfondo ideológico, que se visualiza dentro del montaje de los respectivos filmes.

Mientras que, por otra parte, los espacios desde los que se evoca la dictadura están condicionados por el relato memorístico: espacios resignificados, puesto que el paso de la dictadura a la democracia ha dejado en ellos una huella tan sólo perceptible a través del relato cinematográfico; espacios traumáticos, que sirven para activar los recuerdos de los testimonios con el fin de enfrentarse al trauma que en ellos se ha vivido; y espacios privados, en los que la memoria individual se colectiviza gracias a la exposición pública a través del cine de espacios restringidos al ámbito privado. Por tanto, estos lugares de memoria que aparecen en el cine documental sobre la dictadura suelen situarse en el centro del relato por su gran carga simbólica. En definitiva, el cine nos permite recuperar los espacios que fueron escenarios de la historia reciente de Chile, y que, hoy en día, permiten reactivar la memoria de las personas que vivieron aquel pasado.

REFERENCIAS

- BARRIL, C.: *Hacia los contornos de la experiencia. Documental autobiográfico chileno: vacíos y ausencias*, en VILLARROEL, M. (coord.): *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago, LOM Ediciones, 2012, pp. 185-192.
- BARROSO, G.: Franco-Pinochet, la imagen fílmica de dos golpistas a través del cine documental. En *Congreso Internacional Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España, 1936-1939*. Madrid, Universidad Carlos III, 2015.
- BARROSO, G.: Una ciudad de memoria. La reconstrucción de Santiago de Chile en dictadura a través del cine de no ficción. En *IV Congreso Internacional Ciudades Creativas*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- BOSSAY, C.: *Documentando el pasado: documentos históricos en documentales contemporáneos sobre la dictadura chilena*, en VILLARROEL, M. (coord.): *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, LOM Ediciones, 2014, pp. 177-186.
- BOSSAY, C.: *El protagonismo de lo visual en el trauma histórico. Dicotomías de las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la Dictadura y la Transición a la Democracia*, en *Comunicación y Medios*, 29 (2014), pp. 106-118.
- BRAVI, C.: *La ciudad como espacio de construcción de la memoria en el film chileno La ciudad de los fotógrafos*, en *Revista Cine Documental*, 5 (2012). Recuperado de http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_03.html
- BRESCHAND, J.: *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- FERRO, M.: *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.

- HIRSCH, M.: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.
- HUGUET, M.: *La memoria visual de la historia reciente*, en CAMARERO, G. (ed.): *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal, 2002, pp. 8-22.
- HUYSEN, A.: *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*, en *Public Culture*, 12(1) (2000), pp. 21-38.
- JOUTARD, P.: *Memoria e historia: ¿cómo superar el conflicto?*, en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 38 (2007), pp. 115-122.
- KRACAUER, S.: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960.
- NICHOLS, B.: *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.
- NORA, P.: *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, en *Representations*, 26 (1989), pp. 7-24.
- RAACK, R. J.: *Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians*, en *Journal of Contemporary History*, 18 (1983), pp. 411-438.
- ROSENSTONE, R. A.: *Oliver Stone as Historian*, en TOPLIN, R. (ed.): *Oliver Stone's USA*. Lawrence, KS, University of Kansas, 2000, pp. 26-39.
- TODOROV, T.: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.
- TORREIRO, C. y CERDAN, J. (eds.): *Documental y Vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.
- TRAVERSO, A.: *Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean postdictatorship documentary*, en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 24(1) (2010), pp. 179-191.
- VILLARROEL, M.: *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2005.
- WIEVIORKA, A.: *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005.